

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 276-278 / AÑO 2008 / TOMO XCI



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES

© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: ARTES GRÁFICAS GANDOLFO-SEVILLA

DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 276-278 / AÑO 2008 / TOMO XCI



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 276-278 / AÑO 2008

ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
GUILLERMINA NAVARRO PECO Diputada del Área de Cultura e Identidad	CARMEN MENA GARCÍA Universidad Pablo de Olavide
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NAVARRO Universidad de Sevilla
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
M^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO
Intercambios
MERCEDES NAVARRO DUARTE

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura e Identidad. Servicio de Archivo y Publicaciones
Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)

Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50

e-mail: archivo@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

SUMARIO

ARTÍCULOS

PÁGS.

HISTORIA

MARÍA ISABEL CINTAS GUILLÉN Manuel de Brioude Pardo, médico, político, músico y teósofo (1885-1932)	11
ANTONIO GONZÁLEZ POLVILLO Política concejil y coyuntura adversa en la decadencia de una Villa del Aljarafe sevillano en el siglo XVII: el caso de Salteras, <i>Guarda y Collación</i> de Sevilla	49
JOAQUÍN HERRERA DÁVILA Apología sevillana del aceite de Aparicio	77
JOAQUÍN HERRERA DÁVILA Y JOSÉ JOAQUÍN JADRAQUE SÁNCHEZ El <i>Tractatus de curatione</i> (1606) de Juan de Sosa Sotomayor	93
CONCHA LANGA NUÑO La cultura en armas: una aproximación al teatro que se vio en la Sevilla de la Guerra Civil	131

LITERATURA

JUAN MANUEL DAZA SOMOANO Herrera vindicado: los preliminares de los <i>Versos</i> (Sevilla, 1619) a la luz de la polémica gongorina	157
ROCÍO FERNÁNDEZ BERROCAL La prosa de Juan Ramón Jiménez	169
DANIEL PINEDA NOVO Visión de los hermanos Cuevas	187
RAFAEL ROBLAS CARIDE Humor y literatura en la posguerra española: sobre un homenaje “póstumo” a Rafael Montesinos	207

ARTE

RAFAEL CÓMEZ RAMOS La Torre del Oro de Sevilla, revisitada	237
MAGDALENA ILLÁN MARTÍN, LINA MALO LARA Y ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ Noticias de platería sevillana. Plateros entre 1780 Y 1800	267
PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ Epistolario del organero José Antonio Morón (1780-1785)	289

ANA MARÍA MARÍN FIDALGO Más datos sobre el colegio de San Hermenegildo de Sevilla	303
ANTONIO MARTÍN PRADAS Sillería, facistol y órgano del coro de la Iglesia Parroquial de San Pedro de Sevilla	327
JUAN MANUEL MARTÍN ROBLES Renovación estética y planteamientos litúrgicos en la plástica andaluza contemporánea. La etapa sevillana (1956-1965) del escultor religioso José María Aguilar Collados	341
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ Pintura virreinal americana en Sevilla. Contextos, historiografía y nuevas aportaciones	359
GREGORIO MANUEL MORA VICENTE Treinta años de conservación de la lonja de mercaderes de Sevilla (1755-1784)	391
ROCÍO PLAZA ORELLANA El teatro de Ana Sciomeri en Sevilla durante el Trienio Constitucional	409
MANUEL ANTONIO RAMOS SUÁREZ Pedro Duque Cornejo y los ángeles lampararios de la Iglesia de la Santa Caridad de Sevilla	429
MANUEL VARAS RIVERO El ensayo final de Francisco de Alfaro en la custodia de la Santa Espina de la Catedral de Sevilla: síntesis estructural de los modelos quinientistas y anuncio del concepto de custodia de asiento en el siglo XVII	441
RESEÑAS	
MENÉNDEZ ROBLES, MARÍA LUISA. <i>El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	460
RAYEGO GUTIÉRREZ, JOAQUÍN. <i>Narraciones anecdóticas de don Francisco Rodríguez Marín</i> POR ANTONIO CASTRO DÍAZ	462
ESPINOSA, PEDRO. <i>Primera parte de Flores de Poetas Ilustres de España</i> POR ORIOL MIRÓ MARTÍ	467
HERNÁNDEZ, SALVADOR Y MAYO, JULIO. <i>Una nao de oro para Consolación de Utrera (1579)</i> POR CLARA MACÍAS SÁNCHEZ	473
SANTOS MÁRQUEZ, ANTONIO JOAQUÍN. <i>Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos</i> POR MARÍA JESÚS SANZ SERRANO	476
RAMOS SUÁREZ, MANUEL ANTONIO. <i>El Colegio de la Encarnación de Marchena. De la Compañía de Jesús al Colegio de Santa Isabel</i> POR JOSÉ JAIME GARCÍA BERNAL	478
ROMERO TALLAFIGO, MANUEL. <i>De libros, archivos y bibliotecas. Venturas y desventuras de la escritura</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	480
GARCÍA DINI, ENCARNACIÓN. <i>Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)</i> POR MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ MOSQUERA	482

Arte
~

El ensayo final de Francisco de Alfaro en la custodia de la Santa Espina de la Catedral de Sevilla: síntesis estructural de los modelos quinientistas y anuncio del concepto de custodia de asiento en el siglo XVII



MANUEL VARAS RIVERO
Universidad de Sevilla

RESUMEN: En este trabajo se trata el significado arquitectónico y estructural de la llamada Custodia de la Santa Espina o “Custodia Chica”. Ogra de Francisco de Alfaro de 1600, representa una síntesis de los experimentos constructivos del siglo XVI y un antecedente de los modelos que triunfan en la platería española del siglo XVII.

PALABRAS CLAVE: Francisco de Alfaro, orfebrería, arquitectura, siglo XVI.

ABSTRACT: This work is about the architectural and structural meaning of named Custody of the Holy Thorn or “Little Custody”. Done by Francisco de Alfaro in 1600, it represents a synthesis of constructive experiments of the Sixteenth Century and also a precedent of the triumphant models in the Spanish Silversmithing of the Seventeenth Century.

KEY WORDS: Francisco de Alfaro, silversmithing, architecture, Sixteenth century.

En torno a los años 1599-1600 Francisco de Alfaro (hacia 1548-1610) diseña y ejecuta su quinta y última custodia de asiento, la llamada de la Santa Espina. (FIG. 1) Dicha ejecución se produjo, pues, justo antes de que el orfebre “desistiera” de su cargo como platero de la catedral de Sevilla y se marchara a Toledo como Tesorero del Cardenal Primado Hernando de Rojas y Sandoval, en 1600.¹ El artista ostenta, como es lógico para esas fechas, un dominio maduro y completo de los recursos formales y una voluntad estética definida que camina por un doble sendero: el vocabulario manierista derivado de Miguel Ángel y los libros de arquitectura, asumido en sus inicios y perfilado a lo largo del tiempo, y una tendencia, promovida especialmente en él por Francisco Merino, a las austeridades y simplificaciones formales que empiezan a difundirse por entonces en todos los órdenes artísticos.

1. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. “La platería en la Catedral de Sevilla” en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla : Guadalquivir, 1984, pp. 578 y 581.



FIG. 1. Custodia de la Santa Espina de la Catedral de Sevilla.



FIG. 2. Custodia de la Iglesia de Santa Cruz de Écija (Sevilla), primer cuerpo.



FIG.. 3. Custodia de la Santa Espina, primer cuerpo.



FIG.. 4. Custodia de la Santa Espina, detalle de la bóveda del primer cuerpo.

Es en la década de 1570 cuando Francisco de Alfaro introduce el lenguaje manierista italiano en la arquitectura de las custodias de asiento españolas, auxiliado por los libros teóricos, los creadores de retablos romanistas y el ejemplo del arte efímero.² Sus conocidas y originalísimas custodias de Marchena, Écija y Carmona transgredían el modelo estructural de soporte exento, heredado del Gótico, traducido al lenguaje renacentista y defendido por la familia de los Arfe, sustituyéndolo por otro de naturaleza mural, y desarrollaban de forma plena una alterada sintaxis clásica de origen miguelangelesco.³

A mediados de los años 80 Francisco de Alfaro, inducido por las novedades del orfebre jiennense Francisco Merino, llegado a Sevilla desde Toledo, trasplantó a los nudos arquitectónicos de las pequeñas piezas de vástago los temas tardomanieristas, ya asumidos en sus custodias de torre, y sus posibilidades de abstracción formal.⁴ En la tectónica opaca de estos nudos de vástago (cálices, ostensorios, cruces, etc.) pudo, así mismo, encontrar acomodo la peculiar estructura muraria inaugurada por Alfaro en las custodias citadas.⁵ Finalmente, en la década de los 90 desarrolla y culmina el maestro cordobés las tendencias abstractas de los años anteriores, renovando algunas tipologías de pequeño tamaño en las que el Manierismo simplificado podía expresarse con total propiedad.⁶

2. VARAS RIVERO, Manuel. "Francisco de Alfaro y la teoría arquitectónica : las custodias procesionales de Marchena, Écija y Marchena". *Laboratorio de Arte*, 2004, no. 17, pp. 173-187; "Francisco de Alfaro y el miguelangelismo arquitectónico" en *Estudios de Platería. San Eloy* 2006. Murcia : Universidad, 2006, pp. 709-724; "Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera. Apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo XVI y primer tercio del XVII". *Laboratorio de Arte*, 2006, no. 19, pp. 101-121.

3. Una estructura de muro o fachada que permitió al artífice dar desarrollo, por primera vez en la orfebrería española, a los juegos de planos manieristas creados por Miguel Ángel y luego ampliamente extendidos entre los plateros españoles.

4. Sobre la enorme influencia de Merino y su cruz de la Catedral de Sevilla en la simplificación formal de la platería española son fundamentales CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "De las platerías castellanas a la platería cortesana". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1983, XI-XII, pp. 5-20; y SANZ SERRANO, M^a Jesús. "La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico" en *Estudios de Platería. San Eloy* 2002. Murcia : Universidad, 2002, pp. 427-439. El primer nudo arquitectónico de Alfaro sometido al manierismo simplificado de Merino es muy temprano y corresponde al Cáliz de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla), ejecutado en 1585-87. Véanse RAVÉ PRIETO, Juan Luis. *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Marchena : Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Marchena, 1986, p. 40; CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla : Ayuntamiento, 1992, pp. 227-228; VARAS RIVERO, M. "Catálogo : Francisco de Alfaro. Cáliz" en *El Fulgor de la Plata* (Expos.). Córdoba : Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, pp. 150-151.

5. Triunfante el sistema exento de Juan de Arfe en las custodias de asiento, el modelo murario de Alfaro encontró un terreno amplio de aplicación en estas piezas menores de carácter opaco o semiopaco.

6. La decisiva influencia de Francisco de Alfaro en las configuraciones arquitectónicas de la orfebrería de pequeño formato, especialmente en la Baja Andalucía, ha sido analizada en su totalidad en nuestra tesis doctoral aún inédita VARAS RIVERO, Manuel. *Diseño y modelos arquitectónicos en la orfebrería religiosa de Andalucía Occidental (1550-1650)*. Tesis inédita leída en la Universidad de Sevilla en julio de 2006. Parcialmente la hemos abordado en VARAS RIVERO, M. "El lenguaje arquitectónico en los portapaces bajoandaluces del Manierismo : la influencia de los tratados" en *Estudios de Platería. San Eloy* 2007. Murcia: Universidad, 2007, pp. 561-577.

La Custodia de la Santa Espina expresa con claridad las dificultades para una renovación profunda, en el sentido purista de Merino, de esta tipología. Pese a ello, Alfaro logra configurar un modelo simplificado que, junto al propuesto algunos años antes por Juan de Arfe en la pieza del Carmen de Valladolid, establece los límites de la renovación y proporciona las bases del diseño de custodias del siglo XVII. En efecto, la también llamada “Custodia Chica”, atribuida desde antiguo a Alfaro, expresa la madurez completa del orfebre y abre el camino al diseño de las custodias seicentistas, aunque esto último se traduzca más en asuntos conceptuales que en una imitación directa de sus caracteres.

La viajera existencia de esta pieza ha sido recientemente reconstruida con nuevos datos documentales. La única noticia cierta conocida hasta hace bien poco era la adquisición de la pieza por la Catedral de Sevilla en 1756 al convento de dominicas de Santa María del Vado de Gibraleón (Huelva).⁷ Un hallazgo documental de Blanca Santamarina ha terminado de aclarar las circunstancias de la ejecución de tan importante obra. La custodia fue realizada para la villa de Montilla (Córdoba) hacia 1600. Por un motivo que desconocemos la pieza quedó en el taller del orfebre, por lo que el 20 de Enero de 1601 pudo comprarla –la transacción se realizó en Madrid– don Francisco Diego de Zúñiga y Sotomayor, duque de Béjar, marqués de Gibraleón y conde de Belalcázar, quien hace donación de ella al convento femenino de Gibraleón, fundado por él y su esposa, antes de Marzo de 1601.⁸ En la carta de venta se especifica que el platero presentó un memorial con la descripción y tasación de la pieza, lo que parece indicar que ésta se hallaba en Sevilla.

La custodia por tanto debió ser ejecutada por Alfaro en Sevilla en los últimos años del siglo y en su taller debió permanecer hasta su adquisición a principios de 1601. La obra no parece haber sufrido importantes transformaciones más allá de la peana barroca. Su altura total, 1'25 m, se corresponde exactamente con la vara y media que se indica en el memorial. En el peso se verifica una diferencia de nueve marcos que Santamarina atribuye a la pérdida de algunos elementos.⁹ Esta autora considera que los ángeles que rematan el segundo cuerpo no son los originales. Por otra parte, los *cuatro remates* de este cuerpo que, según el documento, acompañaban a los ángeles no aparecen en la actualidad, siendo quizás parte de los elementos considerados perdidos.

Uno de los aspectos más estimulantes de la última custodia conocida de Alfaro es su estructura arquitectónica. En ella se delimitan con claridad los mecanismos y méto-

7. PALOMERO PÁRAMO, J. M. “La platería en la Catedral...”, op. cit., p. 635.

8. SANTAMARINA, Blanca. “Parroquia, convento y catedral. Fortuna de una custodia de Francisco de Alfaro. *Archivo Español de Arte*, 1995, no. 272, pp. 398-399.

9. El peso señalado en el memorial se confronta con el establecido por el profesor Palomero. Véase PALOMERO PÁRAMO, J. M. “La platería en la Catedral...”, op. cit., p. 634. SANTAMARINA, Blanca : “Parroquia, convento...”, op. cit., p. 399, nota 4.



FIG. 5. Custodia de la Santa Espina, detalle de la unión del muro y los soportes.



FIG. 6. Custodia de la Santa Espina, segundo cuerpo.



FIG. 7. Custodia de la Santa Espina, detalle del cuerpo de remate.

dos del diseño de custodias, sus límites y posibilidades, en los años de tránsito al siglo XVII. Se ha destacado en numerosas ocasiones como evidente influjo de Juan de Arfe la aplicación completa de la planta circular a los tres cuerpos decrecientes que componen la pieza. Aún estando claro que la gran obra de Arfe debió constituir un potente acicate para el orfebre, lo cierto es que Alfaro lo que hace es ampliar su ensayo previo sobre esta planta, iniciado en sus custodias anteriores, logrando soluciones diferentes en parte, y sólo en parte, deudoras del experimentalismo arfiano, como veremos a continuación. La variedad y complejidad del esquema tectónico, que caracterizaba sus grandes custodias anteriores, se mantiene, pero se ha producido un giro, o una consecuente evolución para ser más exactos, en los conceptos empleados y en algunas de las fuentes que les sirven de base.

En su primer cuerpo, los conceptos y fuentes tradicionales de Alfaro experimentan una nueva aplicación. La estructura, en efecto, representa un desarrollo diferente de la feliz solución, en forma de arco triunfal, materializada en sus custodias de Marchena, Écija y Carmona. Ahora el sistema se adapta al círculo. Aunque la operación nos pueda parecer obvia, lo cierto es que manifiesta una vez más la sorprendente flexibilidad de los métodos de diseño del artífice cordobés. (FIG. 2 y 3) Nos encontramos por tanto con la doble estructura (interior con pilares, arcos y vanos adintelados y exterior proyectada con columnas pareadas y entablamento, o fragmentos de él) y con la evocación teatral y escenográfica del muro que le son propias. Vemos, asimismo, los frontispicios manieristas, con figuras que resbalan sobre los derrames de los frontones, rematando los extremos de estos arcos triunfales convexos, y se ratifica el basamento corrido y resaltado peculiarmente bajo los soportes con grandes ménsulas conformadas por mutilos, al más genuino estilo del retablo romanista. Nada parece haber variado salvo el alzado circular.

Sin embargo, se aprecian diferencias pequeñas pero sustanciales de tipo estructural que, completadas por las diferencias en el tratamiento formal, manifiestan un nuevo estado de cosas. El templete queda ahora cubierto por una media naranja nervada, abandonándose así el sistema esquifado de sus obras anteriores, tan idóneo para la compartimentación y la decoración figurada. Su articulación de líneas concéntricas actualiza modelos pretéritos locales como el casquete de la Sacristía Mayor de la Catedral, modelo al que se añaden nervios radiales al modo de Francisco Merino en el nudo de la Cruz Patriarcal de Sevilla. (FIG. 4) Forzado por la propia planta empleada y reprimido ya el interés por los temas figurativos, por las causas que sean —económicas, espirituales o simplemente estéticas—, el artífice no encuentra razones para mantener el modelo de cubiertas de su etapa anterior. Inusual en él y sólo utilizada secundariamente en sus obras de los años 70, la bóveda semiesférica, que aparece gallonada en el segundo cuerpo, pasa a primer plano al igual que lo había hecho en la Custodia Grande de Juan de Arfe.

Más significativa es la radical reducción que Alfaro aplica a la proyección de columnas y entablamentos. Lejos de configurar un pórtico, como ocurría en su producción de juventud, las columnas se adhieren al muro formando con él casi una unidad. La explicación de este cambio puede hallarse en el segundo cuerpo y responde a una idea distinta de la custodia procesional que está surgiendo ahora : la estructura aérea y simplificada, promovida por el reforzado culto contrarreformista de la Eucaristía. (FIG. 5 y 6)

Hablábamos, en efecto, del segundo cuerpo y lo hacíamos porque en él se aclaran notoriamente los nuevos aspectos que, como hemos visto en el templete principal, Alfaro introduce en la interpretación de sus propios hallazgos. Este segundo cuerpo es una completa novedad en Alfaro. Organiza su estructura centrada con grupos de columnas exentas en número de cuatro. La composición apenas ha variado con respecto a su obra anterior : columnas externas pareadas en sentido perimetral, entablamento proyectado y división en calles y entrecalles, como sus *tholoi* de remate de las custodias de Marchena, Écija y Carmona. Pero el muro ha desaparecido, sustituido por columnas dobles y exentas, creando un efecto de mayor transparencia, y la cúpula se ha trasdosado por completo. No hay más remedio que conceder que el modelo ha sido Juan de Arfe y sus experimentos columnarios trasplantados con madurez a la gran custodia sevillana. Los entablamentos, en realidad, son trozos o fragmentos de perfil curvado, siguiendo muy de cerca el sistema de Arfe. Como siempre ocurre en Alfaro, personaliza el modelo al prescindir de arcos y sobre todo al desechar el doble sistema de órdenes, mayor y menor, que es típico en el leonés, resultando así un esquema más aéreo que se adapta mejor a las nuevas exigencias de transparencia y simplicidad. La apertura estructural, en fin, queda subrayada por el amplio y voraz vano adintelado que, usurpando el espacio de arquivoltas y frisos, preside los lados mayores.

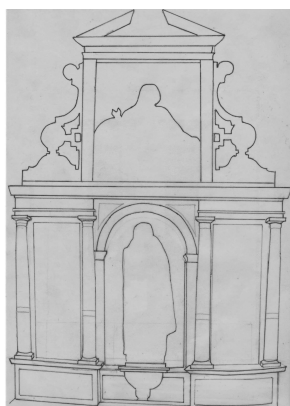


FIG. 8. Esquema del Retablo de la Virgen de la Piña, Iglesia de Sª Mª de la Oliva de Lebrija (Sevilla).



FIG. 9. Primer cuerpo de la "Custodia Chica".

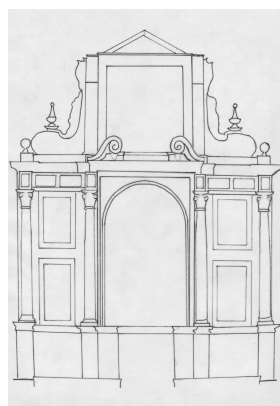


FIG. 10. Esquema del Retablo de San Roque, Iglesia de Nª Sª de la Estrella de Valencina de la Concepción (Sevilla).

El trasdosamiento de la semiesfera responde al nuevo interés por este elemento suscitado por la cruz catedralicia de Merino y el ya por entonces difundido ejemplo de la cúpula escurialense. Precisamente los diseños de Merino están en la base de la solución de tránsito al tercer cuerpo. Alfaro, para dar paso al templete de remate, utiliza el concepto atectónico del jiennense en la cruz metropolitana apoyando inestablemente una taza o cuarto bocel sobre la cúpula. (FIG. 7)

Esta última solución adquiere una nueva dimensión al ser aplicada no a un objeto de vástago, como hiciera Merino en su cruz o el propio Alfaro en sus más personales obras desde finales de los 80, sino a la estructura de mayor exigencia tectónica de una custodia. Con ella, la mentalidad manierista de la estética de Alfaro se revela con toda claridad y se opone a la estrictamente clásica de Juan de Arfe, quien en su última renovación, algo anterior pero orientada en la misma dirección simplificadora, manifestada en la Custodia del Carmen Extramuros de Valladolid, actualmente en Toledo, elude por completo semejante sistema de remate.¹⁰

La estructura descrita conjuga, por tanto, las últimas soluciones de la orfebrería arquitectónica española de fines de siglo aparecidas en Sevilla. Esto hace de la "Custodia Chica" una perfecta síntesis, en lo estructural, de Merino y Arfe, añadida a los propios logros de Alfaro. Se eleva la pieza así y con bastante precisión a la categoría de ejercicio metalingüístico, de reflexión en torno a fórmulas arquitectónicas ensayadas y definidas por los propios orfebres durante la segunda mitad del siglo XVI.

10. Sobre esta pieza fundamental que anticipa los modelos posteriores antes de que Alfaro haga su propuesta en la "Custodia Chica" puede consultarse CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "La Custodia de Juan de Arfe del Museo de Santa Cruz de Toledo". *Archivo Español de Arte*, 1977, Vol. 50, no. 197, pp. 9-29.



FIG. 11. Custodia de la Santa Espina, ménsulas del basamento.

FIG. 12. *Idem.*, detalle de los capiteles compuestos.FIG. 13. *Idem.*, detalle de las tercias columnarias.

Desgraciadamente, sólo disponemos de una información parcial respecto a las medidas que nos impiden valorar con precisión el asunto de las proporciones. Pese a ello, podemos atisbar una continuación de las preferencias por relaciones mixtas que Alfaro mostró en sus primeras custodias.¹¹ Todo parece indicar un sistema similar al empleado en sus inicios: proporción dupla sexquialtera ($2/5$) para los cuerpos grandes y, quizás, no lo sabemos con certeza aunque así lo sugiere el perfil bruscamente escalonado, una relación dupla ($1/2$) para la linterna o cuerpo alto.¹² Se aleja así de los consejos que Juan de Arfe daba en su obra *De Varia Commensuration...*, relativos al uso de la proporción dupla en todo el conjunto para el caso de custodias pequeñas. En muchos casos, las custodias andaluzas del siglo XVII siguen el ejemplo de la “Custodia Chica” al mantener en sus cuerpos principales (que son dos en todas las piezas) esa relación proporcional mixta.

La composición y morfología arquitectónicas también presentan, dentro de la tónica habitual de Alfaro, algunas modificaciones dictadas por su evolución y por el ambiente estético dominante en los años finales del siglo.

No hay grandes novedades de composición en el primer cuerpo, que repite como vimos el esquema de arco triunfal que es propio de Alfaro, ni en el segundo, salvo el acentuamiento de la transparencia mediante el dintel. Más interés ofrece la linterna de

11. La altura total es de 125 cm según el profesor Palomero. PALOMERO PÁRAMO, J. M. “La platería en la Catedral de Sevilla”, op. cit., p. 634. Nuestras incompletas mediciones ofrecieron los siguientes datos : primer cuerpo : 46 cm, segundo cuerpo sin cúpula (hasta el entablamento) : 31 cm, segundo cuerpo con cúpula : 39 cm.

12. Las custodias de Marchena, Écija y Carmona muestran ese sistema mixto, véase VARAS RIVERO, M. *Diseño y modelos arquitectónicos en la orfebrería...*, op. cit., tesis doctoral inédita. La práctica habitual de Francisco de Alfaro en estos asuntos confirma la hipótesis expuesta por el especialista Esteban Lorente según la cual los constructores de custodias venían empleando a lo largo del siglo XVI sistemas proporcionales concretos, que en muchos casos tienen un carácter mixto dentro de una misma pieza, antes de la fijación casi normativa introducida por Juan de Arfe en la *Varia*. Véase ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Vol. II. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981, pp. 22-23.

planta circular que corona la torre. En forma de cilindro, la estructura “albertiana” se refuerza con pilastrones de extremos avolutados, mientras la semisfera de remate se segmenta con costillas truncadas.

La “albertiana” es una novedad en Alfaro que quizás deba relacionarse con estampas de El Escorial y el Patio de los Evangelistas o, más probablemente, con el Patio de la Lonja sevillana, obras que la ponen de actualidad. El orfebre traduce el modelo a un lenguaje claramente manierista y lo trata con una ambigüedad entre lo arquitectónico y lo ornamental que le es propia y que enlaza con las soluciones que en esos años adopta en los relicarios de la Catedral hispalense y con la estética merinense.

En realidad, la linterna recibe el tratamiento de un nudo o manzana, lo que permite incorporar a la estructura tradicional de las custodias un componente parcial y breve del léxico arquitectónico tardomanierista. Nuevo episodio, en fin, de un proceso de transformación de elementos tectónicos que los despoja de su condición y que da por resultado originales fórmulas basadas en el concepto de la variante.¹³ La linterna de Alfaro se inscribe en esa peculiar actitud del cambio de siglo que persigue geometrizar y reelaborar las formas arquitectónicas. A partir de sus nudos cúbicos, el orfebre experimenta la misma idea con el círculo. El empleo de pilastrones fajando un cilindro ya aparecía en los vástagos de sus relicarios catedralicios por esos años, pero ahora aplica ese organismo al remate de una custodia. La idea de disolución arquitectónica, tan extendida en el Seiscientos, está en marcha, utilizando una fórmula muy común entre los grandes artífices de esos años, pues Merino la elige como nudo de su cruz de Colmenar Viejo (Madrid), fechada en los años 90, y una actitud semejante puede apreciarse en Juan de Arfe cuando diseña en 1595 un nudo poligonal con pilas-trones, a medio camino entre lo arquitectónico y lo ornamental, en la Cruz del Seminario de Segovia.¹⁴

Pese a la potente incidencia que para 1600 ejerce el lenguaje depurado de El Escorial y pese a la voluntad simplificadora derivada de ella que Alfaro manifiesta, su lenguaje arquitectónico sigue siendo manierista y se sigue basando en Miguel Ángel y la teoría libresca de Serlio y, especialmente ahora, de Vignola. Corre paralelo al vocabulario, muy excitado en el sentido manierista, de los retablistas del momento en Sevilla. La licencia, por ello, adquiere una drástica intensificación de actualizado signo viginlesco. El ejemplo más explícito es la eliminación del arquitrabe y el friso en los

13. El mismo proceso (adaptación e incorporación a custodias de asiento de motivos de vástago como los nudos) se observa en piezas de otros centros plateros (Toledo, Madrid) por las mismas fechas. Se indica así que los métodos de Merino estimulaban con claridad estas prácticas tendentes a la ambigüedad entre ornamento y arquitectura.

14. Sus imágenes pueden verse en V.V.A.A. *CATÁLOGO MONUMENTAL DE MADRID*, Vol. I. Madrid: Instituto “Diego Velázquez” y CSIC, 1976, pp. 86-87. CRUZ VALDOVINOS, J. M. “Platería”, en *Las artes decorativas en España, Summa Artis*, Madrid: Espasa-Calpe, 2000, Vol. XLV, Tomo II, pp. 549 y 559. Alfaro vuelve a recrear elementos con suma personalidad al incluir ese motivo como parte de una custodia procesional.

huecos mayores, alteraciones que intensifican la transparencia en los dos cuerpos principales.

Aunque semejante concepto es frecuente en las portadas incluidas en la edición española de 1593 del Vignola, las formulas de Alfaro andan más cerca de las originales reelaboraciones que del mismo autor italiano realizan los creadores de retablos de la época.

Existen sorprendentes antecedentes de los años 70, como el Tabernáculo de la Virgen de la Piña de la iglesia de Santa María de la Oliva en Lebrija (Sevilla). Este retablo, ejecutado por Juan Bautista Vázquez el Viejo hacia finales de esa década, muestra una afinidad completa con el sistema que Alfaro emplea en el primer cuerpo de su custodia. El arco sustituye de la misma forma el arquitrabe y el friso. Nuestro orfebre pudo conocer este tipo de tabernáculo a través de algunos ejemplos sevillanos del italianizado escultor, como el de la Virgen del Rosario, contratado en 1579 para el Monasterio de San Pablo.¹⁵ De cualquier forma, retablos contemporáneos de la Custodia de la Santa Espina incluían en su repertorio compositivo ese estilema, como ocurre con frecuencia en las obras de Andrés de Ocampo. El desaparecido retablo de San Sebastián (Sevilla), contratado en 1580, el de la Asunción de Estepa (Sevilla), contratado en 1583, el famoso de Santiago en Sevilla, ejecutado en 1599-1600 o el de San Roque en Valencina de la Concepción (Sevilla) de 1609, reflejan ese motivo insistentemente, dentro de ese ambiente de juegos vignolescos de fines de siglo que más tarde y con la misma originalidad –nunca se transcriben miméticamente las formas de Vignola o Palladio– desarrollan Martínez Montañés o Diego López Bueno.¹⁶ (FIG. 8, 9 y 10)

El amplio dintel del segundo cuerpo, en fin, presenta unas interesantes cuñas o medias zapatas que lo curvan levemente, insinuando una forma híbrida entre el arco escarzano y el carpanel. (véase FIG. 6) No sabemos con certeza de dónde extrae el orfebre esta idea –muy cercana al empleo masivo de ménsulas colgadas del romanismo–, aunque recuerdan el modelo de vano con ángulos obtusos que Miguel Ángel empleó en la Porta Pía. Tampoco sabemos si Alfaro fue el primero en utilizarlo, pero lo que hace interesante este motivo es que paralelamente o más tarde reaparece con relativa frecuencia en custodias del siglo XVII, especialmente del centro peninsular y sus zonas de influencia. En la custodia de templete ejecutada en Madrid por Gaspar de Ledesma

15. PALOMERO PÁRAMO, J. M. *El retablo sevillano del Renacimiento : análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla : Diputación, 1983, pp. 175 y s.s. Aunque el de San Pablo no se conserva, todas las reconstrucciones de tabernáculos de Vázquez el Viejo realizadas por el profesor Palomero incluyen como es lógico esa transgresión característica que hoy puede apreciarse en el de Lebrija.

16. PALOMERO PÁRAMO, J. M. : *Ibidem*, pp. 293-314. Véase también PLEGUEZUELO, Alfonso. *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*. Sevilla: Diputación, 1994, pp. 47, 51 y 52. López Bueno representa muy bien el prototipo de arquitecto-decorador de las primeras décadas del XVII y su lenguaje es buen ejemplo de la herencia manierista dejada por la generación de Alfaro. Un lenguaje ambivalente que permite interrelaciones desprejuiciadas entre la arquitectura, el retablo y la orfebrería.



FIG. 14. Custodia de la Santa Espina, muro interno de diseño ortogonal.

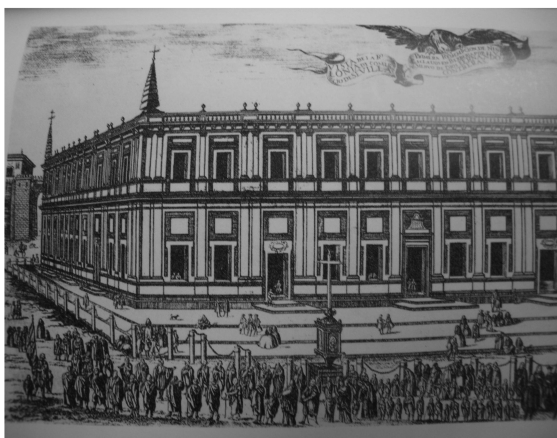


FIG. 15. Lonja de Sevilla, reticulado de las fachadas. Grabado del siglo XVIII.

para la iglesia de San Pablo de Baeza (Jaén) entre 1599 y 1610, el motivo aparece casi idéntico, en una estructura que igualmente, como es habitual ahora, se ha reducido a un puro adintelamiento de cornisa. La linterna además recuerda vivamente el modelo de Alfaro pero sin arcos, por lo que la sombra de Merino parece planear ampliamente suscitando variaciones diversas.¹⁷ Asimismo, volvemos a encontrar ese formulismo manierista en el segundo cuerpo de la custodia de asiento de Santa María de Alta Gracia en Mora (Toledo), ejecutado por Bartolomé de Yepes hacia 1603¹⁸ y en el cuerpo principal de la custodia de templete de Brea de Tajo (Madrid), obra de principios del s. XVII atribuida a algún artífice toledano.¹⁹ Parece, por tanto, que se trató de una convención muy extendida que facilitaba la transparencia, quizás suscitada por las soluciones del retablo, fuente muy notable en la orfebrería del siglo XVII.

Las formas arquitectónicas desplegadas por Alfaro en la “Custodia Chica” siguen rigiéndose, aunque más someras en su tratamiento, por el vocabulario extraído de Miguel Ángel y el retablo romanista, tamizadas por la interpretación vignolesca y un

17. Véase en CRUZ VALDOVINOS, J. M. y GARCÍA Y LÓPEZ, José María. *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén: Diputación, 1979, pp. 37-39.

18. HERNMARCK, Carl. *Custodias procesionales en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pp. 200 y 201. Hernmarck considera la custodia completa obra de Alonso Sánchez de 1656. Sin embargo, parece que los dos cuerpos superiores de esta obra fueron ejecutados según Cruz Valdovinos por Bartolomé de Yepes en Toledo, cuyas noticias conocidas datan del periodo 1581-1602. CRUZ VALDOVINOS, J. M. “Platería” en *Historia de las Artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Cátedra, 1994 (3ª ed.), p. 301. Véase también la misma opinión en PÉREZ GRANDE, Margarita. *Los plateros de Toledo en 1626*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Diputación, 2002, pp. 145-147.

19. PÉREZ GRANDE, M.: *Ibidem*, pp. 97 y 117.

sentido reductor que deriva de Francisco Merino y de su propia producción anterior. Nos encontramos de nuevo sus frontones rotos y avolutados con figuras, sus ménsulas con mutilos jerarquizando los soportes en los frisos o con iconografía vegetal en el basamento –en lugar de figuras- y sus pilastrones avolutados y costillas en los cuerpos superiores. (FIG. 11)

Por primera vez en nuestro artífice, hasta ahora interesado exclusivamente por el corintio, se decide por el orden compuesto en todos los cuerpos. Creemos que la inducción proviene del orden salomónico que él mismo ejecutó en el Sagrario catedralicio hacía pocos años, por una sencilla razón, el tipo de capitel es muy semejante y se aleja ostensiblemente del modelo canónico de los tratados: bajo el cojinete jónico la cesta es lisa y se adorna con festones en lugar del acanto. (FIG. 12) Esta peculiar manera de entender el orden compuesto que Alfaro nos revela precisamente ahora, en una obra personal, parece ratificar la idea de que los diseños del Tabernáculo o Sagrario de la Catedral hispalense no eran suyos.²⁰ El canon del orden, dentro del caprichoso proceder que Alfaro demuestra desde sus primeras obras, se altera, resultando poco esbelto en esta ocasión, levemente más achaparrado que el propuesto por los teóricos.²¹

En el tratamiento formal Alfaro debe elegir entre fuerzas bastantes contrapuestas en estos años. Es una época de cierta confusión o indefinición, particularmente para los orfebres, pues a la tendencia aún potente del manierismo libresco se opone cada vez más insistente el prurito de severidad emanada del Escorial. Aunque en Sevilla se mantiene muy vivo el lenguaje de los tratados y lo seguirá haciendo en las primeras décadas del Seiscientos, especialmente en los artífices de la madera, la tendencia simplificada cortesana se hace ostensible para los plateros a partir de la autoridad incontestable de Merino. Finalmente, los orfebres meridionales tomarán una vía intermedia que reúne ambas tendencias y Alfaro debe considerarse el promotor de esa conducta estética. En su última custodia no renuncia a sus tradicionales fórmulas manieristas, como hemos visto, pero admite ya la austeridad formal como simple tratamiento.

En las columnas conjuga el fuste entorchado del segundo cuerpo, temática de fuerza renovada a principios del XVII por los retablístas, con el estriado clásico y el merinense tercio abstracto de los fustes del primer cuerpo. Aquí aparece por primera vez en una custodia sevillana –y andaluza por extensión– el fuste con tercio inferior

20. Puede consultarse sobre este asunto aún sin resolver HEREDIA MORENO, M^a Carmen. “Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia: Universidad, 2006, pp. 257-276.

21. Las medidas de la columna en el primer cuerpo son 28'5 cms. de alto –incluidos la basa y el capitel- y 3 cms. de ancho del fuste en el Imoscapo, dando como proporción 9'5 módulos. Son 10 los módulos propuestos por los tratadistas para el compuesto. Sobre la actitud manierista de Francisco de Alfaro en el tratamiento de las proporciones del orden arquitectónico puede verse nuestro trabajo VARAS RIVERO, M. “Francisco de Alfaro y la teoría arquitectónica...”, op. cit., p. 179.

liso o levemente grabado a buril y decorado con espejo de alargada forma oval y puntas de diamante, después de ser inventado por Francisco Merino en la cruz patriarcal de la Catedral. El primer ejemplo postmerinense hay que situarlo en la Custodia del Carmen de Juan de Arfe, obra de 1592. (FIG. 13)

El mismo eclecticismo y la misma lucha por definir un repertorio se aprecia en los programas decorativos. A las temáticas habituales de Alfaro desde los años 80 en piezas pequeñas tendentes a la geometrización (óvalos horizontales y verticales, artesones rectangulares o cuadrados, nervios planos, perlas, pirámides, etc) se siguen uniendo, aunque con una distribución muy racional y fragmentada que favorece la impresión de limpieza visual, los temas de origen figurativo y natural (ces planas, cartelas, roleos, elementos fitomorfos, etc).

El resultado de todo ello es una concepción renovada de la custodia procesional, una tipología que hacía ya algunos años que no afrontaba el orfebre. Las estructuras columnarias y murales se han sometido, por primera vez en una custodia de asiento de Alfaro, a un tratamiento simplificado de evidente influjo posterior. Con ello, completaba el orfebre el proceso iniciado años atrás en las tipologías de vástago, aunque siempre bajo las limitaciones que impone la tradición funcional de los templetes procesionales. No obstante esa renovación, si se compara la “Custodia Chica” con la Custodia del Carmen de Arfe —que inicia el proceso simplificador en las custodias por influencia de El Escorial—, se advierte con claridad, más allá de afinidades formales y sobretodo de intenciones, como Alfaro mantiene aún un gusto muy acentuado y andaluz por la estética manierista de los tratados frente al serlianismo clásico y residual de Juan de Arfe.

Por el contrario, hablar de estética herreriana en Alfaro no es exagerado aunque, bien es cierto, sea tan tímida, incipiente y difusa que difícilmente pueda condicionar la estética general de la obra. En realidad, se trata más de un estímulo conceptual, hacia la severidad, que de un influjo formal y directo, aspecto que apenas puede detectarse. Al margen de la bóveda semiesférica, que toma Alfaro de Merino, sólo el muro interno del templete de base parece asumir las articulaciones herrerianas. (FIG. 14)

En él han desaparecido los frontones, por lo que queda compuesto por una composición reticular de vano adintelado y recuadro superior de molduraje simple y depurado. La abstracción se adueña de esta parte del edificio: el cajado de los pilares, la ausencia de capitel en ellos y su continuación formal en los artesones rectangulares del intradós del arco, someten a estricta geometrización toda la estructura interna. También podría entenderse herreriano el ambiguo acercamiento del muro a las columnas, aunque el vocabulario del trasmerano se base en paramentos de estructuras apilastradas. La presencia de esta tendencia en Francisco de Alfaro pensamos que viene dada por las obras de la Lonja sevillana como modelo directo, estimulada como es natural por el conocimiento gráfico de El Escorial que el orfebre tendría. Hay que

pensar que la fachada noroeste –la frontera a la Catedral– estaba ya acabada en 1598 y que el sucinto entramado de pilastras sin capitel, vanos y recuadros que la conforma es el que sin duda inspira la estructura interna de nuestra custodia.²² (FIG. 15)

El hecho de que los esquemas de Juan de Herrera sean reproducidos, aunque sea sumariamente, en las fachadas internas del templete de Alfaro adquiere para nosotros suma importancia. Se trata de un pequeño detalle pero indica muy claramente una vía de influencia escurialense en la orfebrería, basada en la idea del muro desarrollada por el cordobés, muy distinta de la que finalmente fructificó. En efecto, ese potencial modelo, como dijimos, desaparecerá al implantarse el sistema columnario de Juan de Arfe. De cualquier forma, el espíritu herreriano se manifiesta en ese proceso de “adelgazamiento” estructural, de reducción a la osamenta, que se observa ya en la custodia de la Santa Espina. Esta manera de concebir la microarquitectura procesional, en fin, marca desde ahora la pérdida de los complejos ensayos estructurales que a partir de los tratados se desarrollaron desde mediados del siglo XVI.

El espíritu de depuración adquiere más clara naturaleza en el tratamiento decorativo y para el mundo de los orfebres el origen de esta actitud está en Francisco Merino. Alfaro, como indicamos, extrajo con rapidez las máximas consecuencias decorativas de la lección merinense en sus piezas pequeñas, posibilidad que en las grandes custodias quedaba bastante más limitada por su propia naturaleza formal. En la “Custodia Chica” se aprecian ya algunos elementos que han sido tratados con superficies limpias de decoración siguiendo el ejemplo de Merino, como el cuerpo y la bóveda de la linterna o pequeños segmentos de entablamentos, enjutas y columnas.

Son, no obstante, tímidas manifestaciones en un contexto en el que domina aún el concepto decorativo. La novedad de la pieza está en cambiar la idea del ornato, ya que éste no desaparece. La decoración se racionaliza, disminuyendo en zonas hasta ahora muy dadas a ella como los frisos, en donde vemos sobre fondo liso simples y aisladas cabezas aladas. El tema principal y dominante es de tipo vegetal con tratamiento naturalista pero plano (roleos, “ces”, ristras de frutos, etc), quedando guarnecido por cartelas y espejos –que centran la composición habitualmente–. Lo más importante por sus consecuencias es la reducción notoria de los temas figurativos, tanto en relieve como exentos. Los relieves han desaparecido, permaneciendo tan sólo algún levisimo rastro de figuración fantástica en el friso del segundo cuerpo. Las figuras de bulto se han reducido a la mínima expresión –ángeles, profetas y la imagen de la Fe–. Las cubiertas, como apuntábamos, han dejado de ser superficie apta para programas iconográficos, configurándose arquitectónicamente y dando prioridad a temas abstractos como gallones y costillas. Muchas formas provienen de Merino y ya habían

22. Pese a la inscripción que anuncia el 14 de Agosto de 1598 como fecha del inicio del funcionamiento del edificio, para ese día la única fachada construida era la que se orientaba al noroeste. HEREDIA HERRERA, Antonia. Lonja de Mercaderes, el cofre para un tesoro singular. Sevilla: Diputación, 1992, pp. 59-60.

sido ensayadas y transformadas por Alfaro desde la década de los 80. En estos temas la limitación impuesta por la propia tipología se revela contundente cuando se observan los relicarios catedralicios, coetáneos a nuestra pieza y mucho más definitivos en la renovación formal.

La Custodia de la Santa Espina aparece hoy como una pieza original que refleja en grado diverso las influencias y cambios estéticos del tránsito de siglo. Su formulación personal procede, precisamente, de ese cúmulo de estímulos formales y de la madurez del artista para integrarlos. El Manierismo derivado de Miguel Ángel y los tratados de arquitectura y su versión en el arte de la madera, la renovación clasicista y “cartesiana” de Herrera y la tendencia unificadora del estilo que representan Merino, Juan de Arfe y el propio Alfaro, son los ingredientes estéticos que se dan cita en la peculiar síntesis de esta pieza culminante.

Al tratarse de una custodia procesional, Alfaro interpreta los códigos estructurales heredados, combinando el esquema columnario definido por Arfe y su personal ensayo del muro. De un nuevo fenómeno en las fuentes de inspiración, ahora propias, para lo estructural hemos hablado a propósito de este tema. El avance, como es lógico, se revela menor que en el más libre campo de los nudos y piezas de vástago. Pese a ello, la imaginación de Alfaro incorpora elementos atectónicos que proceden de otras tipologías estimulado por las novedades de Merino, como su solución de tránsito en forma de taza acostillada, verdadera adaptación de la articulación ornamental de un vástago al cuerpo de una custodia.

El más genuino vocabulario manierista derivado de Miguel Ángel permanece en la composición y la morfología, pero las nuevas corrientes simplificadoras matizan los resultados. En Merino y, en menor medida, en Herrera, están las fuentes para una particular concepción del reduccionismo formal. La idea de la superficie plana y la geometrización se introduce inéditamente en las custodias andaluzas de la mano de Alfaro. Ese espíritu, sin embargo, se plasma más profundamente en la concepción estructural.

Alfaro inicia en Andalucía una tendencia muy adecuada para los constructores de custodias del siglo entrante: la del entramado aéreo que reduce progresivamente al esqueleto y a composiciones simples el organismo complejo de la etapa anterior. El iniciador de esta corriente, especialmente trabajada en el siglo XVII en el terreno de las custodias de templete, es Juan de Arfe, quien en la Custodia del Carmen Extramuros de Valladolid, en 1592, comienza a definir esta concepción estructural. Dadas una edad, una formación y unas convicciones estéticas distintas, la plasmación formal de esta idea (manierista en aquel, clásica en éste) adquiere rasgos personales y diversos en ambos orfebres, auténticos promotores del cambio estético de las custodias de torre a partir de 1600 (véase el cuadro siguiente).

LA SIMPLIFICACIÓN ESTRUCTURAL EN LAS CUSTODIAS FINISECULARES
DE FRANCISCO DE ALFARO Y JUAN DE ARFE

FRANCISCO DE ALFARO

Custodia de la Santa Espina
(Catedral de Sevilla)

Planta circular en todos los cuerpos

2 cuerpos + linterna de remate

Simplificación estructural:

- Adintelamiento simple (cuerpo 2º)
- Tendencia a la estructura única.
- Proyección reducida de soportes (cuerpo 1º). Estructura aún doble.

Arco de Triunfo

(cuerpo 1º)

estructura muraria + columnas

(Sintagma albertiano en linterna: estructura muraria + pilastras)

Lenguaje manierista

(F=Miguel Ángel, Vignola, Merino)

Ambigüedad estructural manierista

Tránsito inestable de cuerpos con cuarto bocel o taza sobre cúpula (F=Merino)

Ausencia de relieves figurativos

Tratamiento decorativo depurado

(F=Merino)

Manierismo geométrico + naturalismo
bajorrenacentista

JUAN DE ARFE

Custodia del Carmen Extramuros
(Museo de Santa Cruz de Toledo)

Planta poligonal en todos los cuerpos

3 cuerpos

Simplificación estructural:

- Adintelamiento simple (cuerpos 1º y 3º)
- Estructura única.
- Proyección reducida de soportes (cuerpo 2º). Estructura aún doble.

Sintagma albertiano

(cuerpo 2º)

estructura exenta de columnas y pilares

Lenguaje clásico y manierista

(F= Serlio, Palladio, Merino)

Ortodoxia tectónica clásica

Exacta carga de elementos sustentados
sobre elementos sustentantes (F=Serlio)

Presencia de relieves figurativos

Tratamiento decorativo depurado

(F=Merino)

Manierismo geométrico + naturalismo
bajorrenacentista

(F=): Fuentes

BIBLIOGRAFÍA

- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “La Custodia de Juan de Arfe del Museo de Santa Cruz de Toledo”. *Archivo Español de Arte*, 1977, Vol. 50, nº. 197, pp. 9-29.
- “De las platerías castellanas a la platería cortesana”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1983, XI-XII, pp. 5-20.
- *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento, 1992.
- “Platería”, en *Las artes decorativas en España, Summa Artis*, Madrid: Espasa-Calpe, 2000, Vol. XLV, Tomo II
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y GARCÍA LÓPEZ, José María. *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén: Diputación, 1979.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Vol. II. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.
- HEREDIA HERRERA, Antonia. *Lonja de Mercaderes, el cofre para un tesoro singular*. Sevilla: Diputación, 1992.
- HEREDIA MORENO, María del Carmen. “Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia: Universidad, 2006, pp. 257-276.
- HERNMARCK, Carl. *Custodias procesionales en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación, 1983.
- “La platería en la Catedral de Sevilla”, en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla: Guadalquivir, 1984, pp. 575-645.
- PÉREZ GRANDE, Margarita. *Los plateros de Toledo en 1626*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Diputación, 2002.
- PLEGUEZUELO, Alfonso. *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*. Sevilla: Diputación, 1994.
- RAVÉ PRIETO, Juan Luis. *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Marchena: Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Marchena (Sevilla), 1986.
- SANTAMARINA, Blanca. “Parroquia, convento y catedral. Fortuna de una custodia de Francisco de Alfaro”. *Archivo Español de Arte*, 1995, nº 272, pp. 398-399.
- SANZ SERRANO, María Jesús. *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla: Diputación, 1976.
- “La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico”, en *Estudios de platería. San Eloy 2002*. Murcia: Universidad, 2002, pp. 427-439.
- VARAS RIVERO, Manuel. “Francisco de Alfaro y la teoría arquitectónica: las custodias procesionales de Marchena, Écija y Carmona”. *Laboratorio de Arte*, 2004, nº 17, pp. 173-187.

- “Francisco de Alfaro y el miguelangelismo arquitectónico”, en *Estudios de Platería. San Eloy* 2006. Murcia: Universidad, 2006, pp. 709-724.
 - “Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera. Apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo XVI y primer tercio del XVII”. *Laboratorio de Arte*, 2006, no. 19, pp. 101-121.
 - “El lenguaje arquitectónico en los portapaces bajoandaluces del Manierismo : la influencia de los tratados”, en *Estudios de Platería. San Eloy* 2007. Murcia: Universidad, 2007, pp. 561-577.
 - “Catálogo: Francisco de Alfaro. Cáliz”, en *El Fulgor de la Plata* (Expos.). Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, pp. 150-151.
- V.V.A.A. *Catálogo Monumental de Madrid*. Madrid: Instituto “Diego Velásquez” y CSIC, 1976.